ФОНТАРД

... ДРУЗЯМ ТА ЗНАЙОМИМ

№51 2017

У цьому номері:

— розповідь про гурт Zwyntar ;

**— стаття про дарк кантрі
як жанр — похмурий, і справжній;**

**— фестиваль DIYstvo як приклад
неформатної самоорганізації;**

**— спогади про Пустоцвіт —
антифашистський простір пам'яті;**

**— аналітична стаття
«Від анархії до постіндустріалізму»
про еволюцію субкультурного мислення;**

**— текст «Грайндкор за рамками панк-року»
про звук, що ламає межі жанрів.**

Від Анархії до Постіндустріалізму

На картині Гюстава Курбе (1865) зображено П'єра-Жозефа Прудона з дітьми, що символізує його скромні родинні корені та народну підтримку ідей. Прудон увійшов в історію фразою «Власність — це крадіжка!» (фр. «La propriété, c'est le vol!»), поклавши початок новій формі соціалістичного мислення, яка заперечувала і державну владу, й приватну власність. Саме на підґрунті його праць постало те, що пізніше назвали анархізмом – «соціалізмом, що грунтується на запереченні уряду та власності». Прудон закликав до асоціативного самоуправління (за прикладом робітничих федерацій), надихаючи наступні покоління мислителів.

Американський історик Дж. Вудкок навіть назвав Прудона «батьком анархічного соціалізму», фундаментом усього подальшого анархістського руху.

У середині XX ст. це гасло продовжував цитувати Лев Толстой (1828–1910), називаючи «власність — це крадіжка» «абсолютною істиною». Толстоївський християнський пацифізм та ідеали ненасильства пізніше вплинули на М. Ґанді та індійський рух за незалежність, де ідеї самоуправління поєднувалися з моральними принципами (сватайцями) ненасильства.

У другій половині XIX ст. одним з найактивніших пропагандистів анархістських ідей став російський революціонер Михайло Бакунін (1814–1876). У праці «Державність і анархія» він гостро критикував будь-яку форму диктатури, наголошуючи: «жодна диктатура не може мати іншої

мети, окрім увіковічення себе, вона породжує тільки рабство».

Так само Петро Кропоткін (1842–1921) – географ і мислитель, відомий теоретик комуністичного анархізму – у своїх текстах визначав анархізм як суспільство «спроектоване без уряду», де гармонія виникає завдяки «добровільним угодам», вільному об'єднанню автономних груп.

Тобто ідеал полягав у федеративній організації «знизу-вгору», де люди взаємодіють напряму, без централізованого примусу.

Самі Бакунін і Кропоткін пізніше сприйняли Прудона як свого «наставника» – М. Бакунін назвав його «майстром для всіх нас», а Кропоткін вважав, що Прудон «поклав основи» анархізму для всіх наступних поколінь.

Не можна оминути ідей К. Маркса (1818–1883), творця класичного марксизму та співавтора «Маніфесту Комуністичної партії» (1848). Маркс вважав, що після революції має встановитися «диктатура пролетаріату», яка покладе край капіталізму. Проте анархісти — і особливо М. Бакунін — категорично заперечували будь-яку «диктатуру», стверджуючи, що вона неминуче породжує нове гноблення.

Наприклад, за ствердженням Бакуніна, будь-яка влада (навіть «робітнича») перетвориться на систему примусу, де «бюрократи» ставляться до людей, як тварин.

У 1872 році на Гаазькому конгресі Першого Інтернаціоналу суперечки між марксистами й анархістами досягли кульмінації: саме тоді Бакуніна виключили зі світового робітничого руху.

Цей розкол оформив дві протилежні традиції: централізований державний соціалізм і децентралізований анархізм.

Згодом на зміну старим утопічним концепціям прийшли філософи та соціологі, які у XX ст. аналізували виклики індустріального світу.

Так, австрійський філософ Іван Ільїч (1926–2002) у книзі «Засоби для конвіальності» (1973) попереджав, що «машини» і бюрократія при перевищенні певних масштабів «стають деспотами» – людина втрачає відчуття міри і свободу Ільїч писав про «природні масштаби

й обмеження» технологій та закликав відновити прості, «конвіальні» засоби, що підтримують безпосередню взаємодію між людьми.

Він запропонував поняття конвіальності – суспільства з «відповідально обмеженими засобами», яке забезпечує «автономну й творчу взаємодію між людьми». Ідеї Ільїча вплинули на екологічний рух і ті течії, що відстоюють саморегуляцію громад і критичне ставлення до технологій.

У 1960–70-х рр. лунали голоси футурологів. Американський соціолог Деніел Белл у книзі 1973 року вперше вжив термін «постіндустріальне суспільство» для опису економіки, де провідна роль належить сфері послуг і знань. До основних характеристик такого суспільства, за Беллом, належать:

- **перехід від виробництва матеріальних товарів до надання послуг;**
- **заміна працівників фізичної праці висококваліфікованими фахівцями (інженерами, лікарями, банкірами тощо);**
- **переважання теоретичних і інформаційних знань над прикладними уміннями;**
- **посилення ролі університетів та наукових інститутів у підготовці кадрів для нової економіки.**

Футуролог Елвін Тоффлер (1928–2016) теж описував такий перехід. У бестселері «Шок майбутнього» (1970) він писав про стрес від стрімких змін, а в книзі «Третя хвиля» (1980) виділив три стадії цивілізації — аграрну, індустріальну і третю, постіндустріальну.

За Тоффлером, ознакою постіндустріального етапу стало те, що зайнятих у сільському господарстві стає менше 15%, а у сфері послуг – понад 50%. Це означає, що «мозкова праця» витісняє традиційну фізичну працю, а інформація й знання стають вирішальними в економіці.

Наприкінці XX ст. появився потужний поштовх критики

самого модернізму у вигляді постмодернізму. Постмодерністи відкинули ідею універсальних «великих оповідей»: за їхнім висловом, жодна всеохопна теорія не може бути остаточною, бо всі такі метанаративи нелегітимні. Французький філософ Ж.-Ф. Ліотар, наприклад, визначив постмодерн як «невіру в метанаративи», а інші мислителі (М. Фуко, Ж. Дерріда, Ж. Бодрійяр та ін.) підкреслювали релятивність істини і множинність дискурсів.

Таким чином, ще сильніше підірвалися «загальні» ідеології, а увага перейшла на локальні, культурно специфічні практики та альтернативні перспективи.

Підсумовуючи, розвиток цих ідей – від утопічного анархізму XIX ст. до концепцій постіндустріалізму XX ст. – показує постійну напругу між свободою і владою, централізацією та автономією. Ідеї соціалістичного анархізму підкреслюють прагнення кожної людини бути рівною учасницею власного життя, без надмірного втручання бюрократії. З іншого боку, футуристи та критики індустріалізму нагадують про необхідність усвідомлених обмежень і гуманістичних цілей при технологічному розвитку. Наслідком цих дискусій стали і нові соціальні практики: від спроб самоврядування в робітничих кооперативах і повстанських об'єднаннях до сучасних автономних рухів та екологічних ініціатив. Спадщина концепцій від анархізму до постіндустріалізму залишається живою і сьогодні, надихаючи пошук збалансованих моделей суспільства, де людина творить розвиток, а не навпаки.

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ РОК СЦЕНИ

Фестиваль «Пустоцвіт» – це унікальний феномен української андеґраундної музичної сцени середини 1990-х років. Він відбувався щорічно з 1994 по 1998 рік у місті Чернівці на заході України. На відміну від більш відомого фестивалю «Червона Рута», що стартував 1989 року в Чернівцях і відкривав світові сучасну українську поп- та рок-музику, «Пустоцвіт» був альтернативним, андеграундним рухом із виразною суспільно-політичною позицією.

Метою даної статті є проаналізувати концептуальну ідею фестивалю «Пустоцвіт», охарактеризувати основних виконавців та їхні стилі, а також відтворити атмосферу й естетику цього фестивалю. Вивчення цього феномену дозволяє зрозуміти, як молодіжна музична культура 90-х років в Україні реагувала на соціальні виклики того часу та яке значення мала для розвитку місцевої сцени.

Період 1990-х років в Україні відзначався одночасним піднесенням національної свідомості та появою радикальних правих рухів на тлі суспільних потрясінь початку незалежності.

У Західній Україні, зокрема в Чернівцях, де традиційно проходила «Червона Рута», зароджувався і власний андеграунд. Молодь об'єднувалася навколо DIY-сцен, утворюючи гурти різних жанрів – від рок-музики до експериментальної електроніки. На цьому тлі виникає «Пустоцвіт», започаткований 1994 року громадською організацією «Творчість світового

ефіру (ТСЕ)». Вже перший фестиваль задекларував себе як акція «творчої молоді Буковини проти націонал-екстремізму», чітко окреслюючи свою ідеологічну спрямованість. Це був час, коли на вулицях з'явилися так звані скінхеди-націоналісти (відомі в середовищі панків як «бонхеди») та агресивні гопниківські угруповання. Водночас інша частина молоді обстоювала толерантність, права людини і свободи. Фестиваль «Пустоцвіт» став їхнім майданчиком для самоорганізації та протесту засобами музики. Варто зазначити, що така відверто антифашистська позиція фестивалю дещо контрастувала з модними тоді серед молоді націоналістичними настроями, що робить «Пустоцвіт» доволі прогресивним явищем свого часу.

Тема фестивалю «Пустоцвіт» – відкритий антифашистський і антиавторитарний меседж. Учасники фестивалю виступали проти зростаючої моди на неонацистських скінхедів, проти порушення прав і свобод людини, проти цілеспрямованого зомбування людей засобами масової інформації та проти зневажливого ставлення влади до громадян. Фестиваль був своєрідним оплотом опору – за висловом його організаторів – спрямованим на боротьбу з проявами ксенофобії та насильства у молодіжному середовищі. Назва «Пустоцвіт» є символічною: в ботаніці так називають квітку, що гарно цвіте, але не дає плоду. Це можна інтерпретувати як метафору «порожнього цвіту» екстремізму – яскравого, але безплідного явища, якому фестиваль протиставляв справжню творчу продуктивність і єдність. Показово, що вже підзаголовок першого фестивалю проголошував «творчу молодь проти націонал-екстремізму», а афіші містили зображення молодих людей, що викидають нацистську символіку до смітника (типова анти-нацистська емблематика). Отже, концепція «Пустоцвіту» ґрунтувалася на ідеях антифашизму, прав людини, єдності та критичного ставлення до пропаганди. Цей світогляд був не просто тлом, а стрижнем фестивалю, визначаючи добір учасників і загальну атмосферу заходу. Важливо, що під кінець

десятиліття, коли загроза ультраправого насильства дещо спала, ідеологічний акцент фестивалю змінився: останній «Пустоцвіт-98» вже не позиціонувався як антифашистський, оскільки в цьому "не було потреби" за словами організаторів. Тим не менш, закладена фестивалем ідея залишила помітний слід у свідомості місцевої сцени та стала основою для майбутніх ініціатив.

Основні гурти-учасники фестивалю

Фестиваль «Пустоцвіт» згуртував навколо себе ключові андеграундні гурти Чернівців 90-х років, що репрезентували широкий спектр стилів – "від регі до нойз-року" за спогадами очевидців. Розглянемо основних виконавців, чиї виступи сформували музичне обличчя фестивалю, а також те, який меседж вони несли в його рамках:

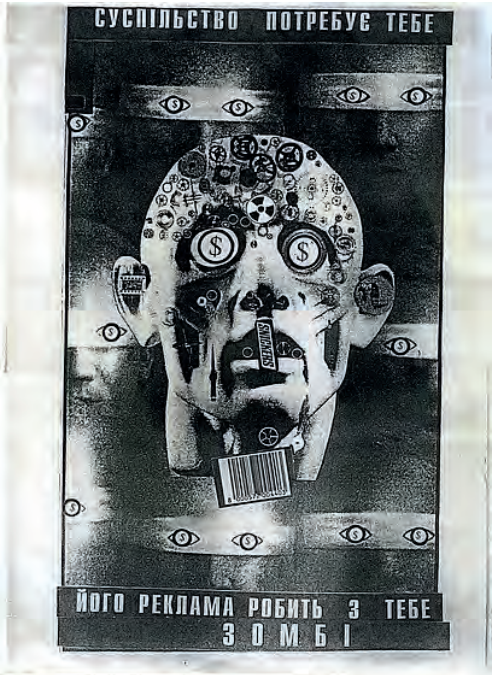
- «Бриллиантовый Зеленый» – реггі-гурт із символічною назвою (хімічна назва антисептика "зеленки"). У їхній музиці панували настрої раста-культури: «Джа, мир, любов – все присутнє». Колектив утворився 1994 року та складався з шести музикантів; перші репетиції проходили в Будинку вчителя, а перший великий виступ гурту відбувся саме на «Пустоцвіті-95». Стиль Brilliantovyi Zelenyi – м'який, ритмічний реггі з елементами рок-кавера (на початках гурт грав пісні Pixies, Bob Marley та «Машины Времени». Своїм позитивним посилом про мир і любов цей гурт у контексті фестивалю протистояв агресії та нетерпимості, пропагуючи мирне співіснування й толерантність.
- «Экзотический Кактус» – маловідомий нині гурт, що був однією з яскравих ланок чернівецького андеграунду 90-х. Хоча детальної інформації про нього збереглося небагато, уже сама назва вказує на нестандартність їх підходу. Існують свідчення, що «Екзотичний кактус» виконував експериментальну альтернативну музику, можливо з ухилом у noise-rock чи авангардний рок, додаючи фестивалю "пустоцвітівцям" психоделічного та експериментального забарвлення.

У рамках антифашистського заходу цей гурт, вірогідно, міг уособлювати авангардний протест, демонструючи, що

опір системі може набувати різноманітних творчих форм. Їхня творчість розширювала жанрові межі фестивалю до більш радикальних, шумових звучань, підкреслюючи його еклектичність.

• «Витамины» – ще один представник локальної сцени, назва якого навіює образ чогось життєдайного й енергійного. Судячи з контексту, гурт «Витамины» грав енергійну гітарну музику, можливо на межі панк-року або гранжу, що "підживлювала" слухачів драйвом. У середині 90-х саме такі "вітамінні" дози нестримного панку були дієвим засобом привернути увагу молоді до суспільних проблем. Хоч конкретний репертуар гурту відомий мало, у рамках «Пустоцвіту» він імовірно ніс бадьорий, протестний заряд, закликаючи не впадати в апатію. Таким чином «Витамины» уособлювали молодіжну енергію спротиву – швидку, голосну, емоційну.

• «Салават Юлаев» – чернівецький рок-гурт, утворений ще 1992 року, який отримав назву на честь національного героя Башкирії (що само по собі було незвичним вибором). У першій половині 90-х «Салават Юлаєв» грав класичний панк-рок із домішками ска та інших експериментів. Вокаліст і гітарист гурту Віталій Сандул став культовою фігурою місцевої сцени; його пісні мали відвертий провокаційний характер (серед неформальних "хітів" згадують композиції на кшталт «Гопник – сука» чи «Містер Пуго», що викривали пороки тодішнього суспільства). Стиль «Салавата Юлаєва» був бунтівливим і зухвалим: швидкі панк-ритми, сатиричні тексти, гримуча суміш протесту та чорного гумору . У контексті фестивалю цей гурт репрезентував прямолінійну критику системи та висміювання ультранаціоналізму мовою вулиці. За словами



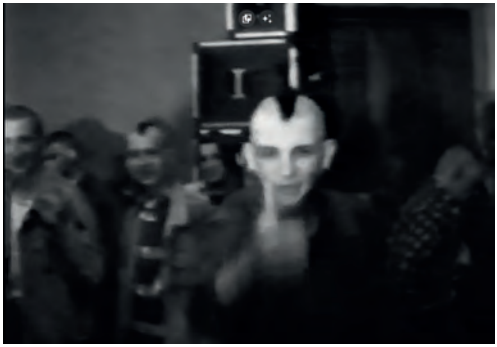
журналістів, гурт фактично випередив час: уже в 1995-му вони грали те, що на Заході стане трендом лише через десятиліття. Учасники «Салавата…» пізніше трансформували проект, додавши готичної пост-панкової естетики (під назвою «Salavat United» у 2000-х), але в епоху «Пустоцвіту» вони залишалися символом панк-опору в Чернівцях.

• «The Моль» – один із найзагадковіших гуртів чернівецького андеграунду того періоду. Назва, що поєднує англійський артикль The з українським/російським словом «Моль» (тобто «міль» – нічний метелик), натякала на іронічність та неформальність стилю. До складу цього гурту входили музиканти, пов'язані також із іншими проектами (наприклад, басист Віталій «Конь» Гороголінський грав і в «The Моль», і в гурті «Пентагон» одночасно). За спогадами учасників сцени, «The Моль» могла представляти той самий нойзовий рок-напрям, про який згадували, описуючи жанрове розмаїття «Пустоцвіту». Ймовірно, їхня музика була експериментальною, з елементами шуму, пост-панку чи навіть індастріалу – тобто найбільш радикальним крилом фестивальної сцени. Цей гурт додавав фестивалю андреграундної ексцентрики: можливо, використання нестандартних звукових ефектів, гротескність і перформативність були їхньою візитівкою. Як і решта учасників, «The Моль» вписувалися в антифашистський дискурс фестивалю, протиставляючи творчий хаос – нав'язаному порядку і насильству.

• «Раптовий Напад» – чернівецький гурт, що виник взимку 1995 року на базі екстремального метал-проекту і радикально змінив стиль. «Раптовий Напад» став одним із найважливіших

представників українського хардкору 90-х. Їхня музика поєднувала жорсткий хардкор з агресивним "реповим" вокалом, елементами фанку та thrash-metal. Фактично це був ранній зразок rapcore в Україні – жанру, який на Заході набув популярності лише наприкінці 90-х (тому недарма цей гурт називають випереджальним свій час). «Раптовий Напад» здобув визнання: на фіналі фестивалю «Червона Рута-95» у Севастополі гурт посів ІІІ місце в рок-номінації. Їхні пісні, як-от «Кидай зброю», містили потужний антивоєнний і антинасильницький меседж, закликаючи молодь відмовитися від агресії. У рамках «Пустоцвіту» цей гурт відігравав роль «ударної сили» – їхній лютий вокал і важкі рифи буквально втілювали гнів проти фашизму та несправедливості. Публіка сприймала їхні виступи надзвичайно емоційно; саме навколо таких гуртів формувалося відчуття єдності супроти спільного ворога – насильства та ненависті.

Зі спогадів очевидців і наявних джерел вимальовується образ живого, неформального свята єднання, яке дарував «Пустоцвіт». Атмосфера фестивалю була далека від офіціозу – радше це був великий DIY-зібрання однодумців. На концерти приходили сотні людей: від простих обивателів до хіпі і панків, всі разом веселилися, спілкувалися і навіть пропускали чарку, не зважаючи на соціальні різниці. Така інклюзивність створювала унікальне середовище, де панував дух толерантності й свободи. Естетично фестиваль теж мав виразні риси підпільної культури 90-х: примітивні, але щирі листівки та афіші, розмножені на ксероксі, ручні малюнки з антивоєнною символікою, саморобна апаратура. Організація здійснювалася активістами ТСЕ та правозахисниками, тому навіть оформлення сценічного простору мало суспільний підтекст. Наприклад, на афішах «Пустоцвіт-94» великими



літерами було написано «творча молодь Буковини проти нацизме», а зображення показували людей, що кидають свастику до сміттєвих баків – гранично зрозумілий меседж.

Не зважаючи на серйозну тематику, загальна тональність фестивалю залишалася радісною та оптимістичною. Панувала атмосфера свята свободи, де музика слугувала інструментом емансипації. Від реггі-релаксу «Brilliantового Зеленого» до агресивного драйву «Раптового Нападу» – кожен слухач знаходив щось близьке. Публіка разом підспівувала панк-гімни, танцювала ска і слемила під хардкор, демонструючи, що єдність можлива в різноманітності. Між виступами відбувалося жваве спілкування: обговорювали музику, обмінювалися самвидавом, касетами, ідеями.

Таким чином, естетика «Пустоцвіту» визначалася DIY-культурою, антидискримінаційними символами та щирим ентузіазмом учасників. Це було середовище, де креатив і протест поєдналися, творячи простір безпечний для різних «субкультур» – хіпі, панків, металістів – усіх, хто розділяв ідеали свободи.

Показово, що спадщина «Пустоцвіту» відчувалася і пізніше. Хоча після 1998 року фестиваль припинився (водночас із спадом активності андеґраунду в Чернівцях загалом), його пам'ять збереглася в місцевій культурі. Фундація, закладена в 90-ті, дала поштовх новим гуртам і акціям, а головне – зберегла дух спротиву у творчості. Врешті, вже за часів новітніх випробувань для України, ідея «Пустоцвіту» несподівано відродилася. У 2014 році, після початку російської агресії, коли країна знов опинилася перед обличчям війни та пропаганди, у Чернівцях провели новий фестиваль «Пустоцвіт» – уперше за 16 років. Організатори прямо пов'язали це відродження з оригінальною місією: через напружену ситуацію і розділення суспільства пропагандою вони закликали

молодь об'єднатися незалежно від політичних поглядів чи музичних смаків, пам'ятати, що всі ми люди і українці. Таким чином, атмосфера «Пустоцвіту» знайшла відгук і в XXI столітті – як пам'ять про те, як музика і солідарність можуть боротися проти ненависті.

Фестиваль «Пустоцвіт» постає яскравим прикладом синтезу музичної контркультури та громадянського активізму в Україні 90-х років. Його теум (тема) – антифашистська ідея та захист свобод – вирізняла його серед інших заходів того часу і дала голос цілому поколінню альтернативної молоді. Проаналізувавши ключових учасників фестивалю, ми бачимо, що кожен гурт привносив свою барву в спільну палітру протесту: від миролюбного реггі до лютого хардкору, від панк-сарказму до експериментального

шумового року. Разом вони продемонстрували, що культура спротиву може бути багатогранною, але об'єднаною спільними цінностями. Атмосфера «Пустоцвіту» – вільна, дружня і водночас сповнена політичного змісту – сприяла формуванню згуртованої спільноти, де музика стала засобом соціальної дії.

Попри те, що фестиваль завершився наприкінці 90-х, його вплив не зник безслідно. «Пустоцвіт» заклав міцний фундамент для розвитку чернівецького андеґраунду, виховавши нове покоління музикантів і слухачів, чутливих до питань свободи та справедливості. Його відродження у 2014 році лише підтвердило актуальність тих ідей у нових історичних умовах. Таким чином, фестиваль «Пустоцвіт» можна розглядати не лише як музичну подію локального значення, але й як соціокультурний феномен, що відобразив і випередив свій час. Він довів, що «порожній цвіт» ненависті можна перемогти справжнім квітом творчості та солідарності, і залишив по собі легенду, в якій і досі черпають натхнення українські контркультурні ініціативи.

Dark country піджанр американської кантрі-музики, що поєднує традиційний фольклор, госпел, блюз та рок з похмурими, майже готичними мотивами. За визначенням, жанр має коріння в ранньому джазі, госпелі, Американі й готик-року, проте з акцентом на «макробну і похмуру» тематику пісень.

Лірика «дарк кантрі» нерідко зосереджується на смерті, насильстві, релігійних жахах та злиднях. Як зауважують дослідники, «Southern Gothic (також відомий як Gothic Americana чи Dark Country) — це музичний жанр, що має більше спільного з літературними жанрами, ніж з традиційними музичними», і пісні цього стилю часто розповідають про бідність, злочини, привидів, алкоголь, зраду тощо.

Таким чином «готичне кантрі» виступає ніби музичною ілюстрацією східно-американської готичної літературної традиції. Характерними рисами «дарк кантрі» є сповільнене, в'язке аранжування з використанням акустичних інструментів (банджо, мандоліни, скрипки, органи), поєднаних з глибокими вокалами.

Стиль часом називають «депресивним варіантом альтернативного кантрі, органічно поєднаним з госпелом, роком і постпанком». Текстово це майже завжди «моторошні історії»: про самотність, зраду, помсту, сакральні божевілля чи прокляття. Наприклад, альбом American Recordings Джонні Кеша демонструє «окультно-похмурі» теми — смерть, каяття, темну релігійність.

Провідні виконавці жанру починають відновлювати вкраплення цих традицій. Особливої уваги заслуговують діячі денверського гурту 16 Horsepower на чолі з Девідом Юджином Едвардсом – одного з новаторів «готичного

кантрі». Він піснями про екзотичні, жахливі легенди чи біблійні образи заклав основу нового звучання. Згодом Едвардс створив гурт Wovenhand, де ще більше посилив суміш кантрі, постпанку й фольклорного шаманізму. Інші ключові гурти – The Handsome Family (їх щемка лірика поєднує кантрі-меланхолію з антиутопічною атмосферою), Slim Cessna's Auto Club (лірика з релігійною й апокаліптичною символікою), Munly & The Lee Lewis Harlots (мелодраматичні історії в стилі «побутової готики»), Those Poor Bastards (кантрі з театрально істеричною манерою, виконує «murder ballads» – балади про жахливі злочини) а також сольний автор King Dude.

Всі вони підкреслюють зв'язок з традиційним фольклором (балади, госпел, блюз) і водночас додають готичну атмосферу — темні реверберації, таємничі приспіви, похмурі обриси персонажів.

Значну роль у популяризації стилю відіграє й відомий кантрі-легенда Джонні Кеш. Його характерний образ «Чоловіка в чорному» та пісні про в'язнів, загублених душ чи бідняцьких погорільців можна вважати прообразом «дарк кантрі». Серія альбомів American Recordings (1994–2000, продюсер Рік Рубін) остаточно консолідувала його як ікону жанру: критики відзначали, що вона поєднала традиційне кантрі-музицо з «готичною» естетикою, а сам Кеш тут «виглядав і звучав як готичний кантрі-дідусь». Саме ці записи, підкреслимо, стали «тепер канонічними» для розуміння його музики та суті жанру: вони вивели легендарного музиканта на міжнародний рівень культового старійшини, що «доленосно оновив» усталений образ кантрі.

Паралельно він завжди залишався людиною «на межі»: мейнстримовим виконавцем з багатьма хітами, але водночас простягав руку контркультурі — запрошуючи молодих рок-гуртів, виступаючи в тюрмах і знімаючись у протестних чи культурологічних проектах. Таким чином на нього можна дивитися як на перехідну фігуру між традиційним та альтернативним світами американської музики.

Естетика «дарк кантрі» тісно переплітається з південної готикою в

літературі. Піджанр Southern Gothic (південна готика США) постав як продовження готичного роману в американському контексті і описує похмурі, спустошені пейзажі Півдня, занепад сімейних саг та зіткнення з надприродним. Класичні приклади – оповідання Фланнері О'Коннор ("Good Country People"), романи Вільяма Фолкнера ("Світло в серці", "Шум та лють"), Теннісона Вільямса ("Трамвай «Бажання»"), які зображують деградацію моралі, насильство, поклоніння релігійним страхам. Загальні для них мотиви — пияцтво, голод, фанатизм, сімейні прокляття та жахи, що пробуджуються з минулого

Ці теми паралельні і тематиці пісень дарк кантрі: втеча від норм, покинуті церкви, діти-сироти, злочини із заздрощів, спроби договоритися з дияволом. Як констатують експерти, «параметри того, що називають Gothic Americana, мають більше спільного з літературою, ніж із традиційною музикою».

Крім чисто готичних сюжетів, дарк кантрі перегукується з нуаром і «кантрі-нуаром» – різновидом кримінальної прози, де герої живуть на периферії: позашлюбні діти, андеґраундні музиканти, дрібні злочинці. Наприклад, у романах Денієла Вудрелла («Зимова кістка») чи Мортона Ванскевілла («Кров та нафта») відчувається дихання американської глибинки з її жорстокістю і меланхолією. Нарешті, теми дарк кантрі входять у «південну готику» світової літератури (екзоти афроамериканської готики, сучасний хорор), формуючи крос-жанри, у яких сільська Америка сприймається як місце надприродного і морального конфлікту. Усі разом ці напрями створюють «літературне кантрі» — оповідну традицію, де гуманоїдний блазень і небезпечний вбивця можуть опинитися в одній сюжетній лінії, немов у пісні про старий будинок і втрачену віру.

Естетика «dark country» проникла і в інші сфери культури. У кінематографі з'явилося багато фільмів у стилі «південної готики» чи «кантрі-нуар», що стилістично перегукуються з музику: «Брудні танці» (1967), «Зимова кістка» (2010), «Кілер Джо» (2011), «Бестії південних болот» (2012),

«Стріха» (2013), «Крижане жало» (2015), «Холод у липні» (2014), «Нічні твори» (2016) тощо. Багато з таких стрічок насичені розрідженим ґрунджевим саундтреком (часто використовується «примарне» кантрі чи блюз), що створює похмуру атмосферу.

У телесеріалах аналогічні мотиви можна побачити в «Справі» (True Detective, 2014–2015), «Озарках» (Ozark, 2017–2022), «Гострий предмет» (Sharp Objects, 2018) та інших — там дезорієнтованість та депресивні мотиви доповнені каблуком сучасного нуару. Візуальні образи dark country також знайшли місце в ілюстрації та моді. Постери та обкладинки альбомів часто поєднують шкіряні хрести, чорні троянди, понищені хати й коней, що уособлюють жорстоку красу південного занепаду. Наприклад, фото-виставка Великої депресії Уокера Евенса, на думку критиків, «відображає дух Southern Gothic»: пустельні пейзажі і обличчя депресивних фермерів виглядають як кадри зі зловісного вестерну. У графічному мистецтві й сучасній фотографії ряд митців варіюють теми «мертвих індіанців», перев'язаних піонерів, забутих кладовищ, граючись на контрасті притчевих архетипів «червоного хлопця» і «чорного каубоя».

Навіть у моді сформувався «готичний кантрі» стиль: комбінація елементів західного одягу (козирки, ковбойські чоботи, вишиті сорочки) з готичними символами й темними відтінками. Існують онлайн-спільноти та бренди, що продають одяг у стилі «dark Americana» чи «cowboy goth». Таким чином дарк кантрі як явище виходить за межі виключно музичного і стає частиною популярної культури, поширюючи свою естетику в кіно, художніх проектах, одязі та дизайні. Джонні Кеш (1932–2003) — одна з ключових фігур «дарк кантрі». Він поєднав статус суперзірки кантрі з образом «бунтаря», близького до андеграунду. Уже у 1950–60-х роках Кеш здобув широку популярність хітами («I Walk the Line», «Ring of Fire», «Folsom Prison Blues»), але при цьому не боявся відвідувати тюрми й співати на підтримку в'язнів. Його спів про темні сторони

людської долі відрізнявся від оптимістичного звучання стилю кантрі того часу. Журналістами відзначено, що історії його пісень часто про сум, кризу віри чи покарання — що вже дало йому статус «Чоловіка у чорному», який співає про скривджених і відкинутих. Найяскравіше Кеш виявив себе як культове явище в 1990-х із виходом альбомів серії American Recordings. Їхні споглядаючі, аскетичні аранжування (гітара й вокал) відходили від гучного студійного кантрі на користь відчуття пустелі й занепаду. Критики назвали цю добірку «еталонною» для жанру: як пише The Quietus, ці записи залишаються «ще досі канонічними» і «надзвичайно вплинули» на спадщину Кеша. GRAMMY-дослідження резюмує, що American Recordings «зв'язали воєдино його статус кантрі-аута з роллю шанованого старійшини» музичної сцени. Цей же факт показує, що Кеш одночасно належав і до усталеного мейнстриму (лаври Зали слави кантрі та рок-н-ролу, співпраця з культовими виконавцями) і до ширшої контркультури (постійна увага до проблем меншин і бідних, неприйняття війни, демонстрація «трагічного героя»). Важливо: майже усі елементи, які ми асоціюємо з «dark country» — сімейна легенда про в'язницю, колискові-молитви, пронизливі медитативні балади — були у творчості Кеша задовго до формального окреслення жанру. Саме тому він вважається музикантом-закономірністю на стику двох світів – кимось, хто приніс туди дух кантрі з його «темним серцем».

У Києві, на тлі культурного зсуву й невимовної тривоги, виникає гурт Zwyntar. Це не просто музична формація — це щось середнє між перевертнем і привидом, між фольклорною трупою й американським мотелем, де зупинився Нік Кейв на ніч. Їхній звук хитається, як гасова лампа на цвинтарному вітрі: тріскучі гітари, дерев'яний ритм, голос, що звучить так, ніби його викликали зі старого бубна. Гурт називає свій стиль "murderfolk" — і це не поза. Це діагноз. Це спосіб співати про смерть так, ніби вона — сусідка, яка іноді позичає сіль, а іноді — душу.

Саша Кладбіще, вокалістка й жриця цієї секти, до того вже була в купі підпільних штук — Folkulaka, Turf, Skladno — де грала, читала, жбурляла поезію на публіку, як сіль на рану. В Zwyntar вона — серце. Чи радше — порожнина, куди падає звук. Її голос не грає — він говорить з мертвими. І вони відповідають.

Zwyntar виник наприкінці 2015-го, коли все навколо розвалювалося: політика, міф, інфраструктура, сцена. Але саме тоді виник запит на щось глибше за звичний noise. На щось, де буде земля. Глина. Смерть як іронія. Гріх як пісня. І вони це зробили.

До складу гурту входить ще гітарист — Микола Бебех, композитор і той, хто надає цій музиці структурності. Він — архітектор, Саша — чаклунка. Разом вони створюють звук, який неможливо поставити у чарти, але можна слухати вночі, коли зникає інтернет, і залишається тільки ліхтар і голос.

Їхній перший мініальбом, що вийшов у 2016-му і має назву «Гріх», — це як відчинити кришку скрині, де зберігаються не речі, а легенди. П'ять треків, 21 хвилина 21 секунда, і весь цей час ти мов на сповіді, тільки священик у ковбойських чоботях, а в руках у нього замість хреста — банжо.

«Гріх» звучить так, ніби його записували не в студії, а в коридорі між світами. Там, де гуляє тінь старої України — з чаклунками, різаними свічками, могильними піснями й дитячими примовками, які ніхто не перекладає. Альбом — це не набір треків, а маленький обряд. У кожній пісні є щось, що не розповідають, а передають. Як запах диму в одязі, як роса на шкірі.

Починається з моторошної «Чорної лілії» — не пісні, а некрологу з підтекстом. Далі — історії про грішників, що кохають і вбивають, про мертвих, які сміються. Усе це — на фоні акустичних гітар, гармонік, ритму, що тягне тебе в землю, як багно.

Сценічна естетика Zwyntar — ще один рівень їхньої гри. Це не просто гурт, який виходить на сцену. Це ритуал. Вони грають у чорному, зі свічками, з похмурим світлом. Їхня сцена — як підземна капличка. Саша Кладбіще — не просто співачка, вона читає заклинання. Її присутність — це виклик усім стандартам поп-сцени. Це антигламур, антисвітло, антигламурна свічка в темному підвалі. Публіка реагує так, ніби потрапила на шабаш: тихо, гіпнотично, з повагою. Виступи гурту швидше схожі на нічні історії у лісі, ніж на концерт.

І тут головне: Zwyntar не маскуються під фолк — вони його перевинаходять. Вони не грають старовинні пісні, вони створюють нові, але так, ніби це прадавні голоси, що пробились через століття. Це нова міфологія для країни, яка ще не знає, як говорити про свою смерть — але вже відчуває її під шкірою.

Zwyntar у 2016-му — це, можливо, ще не прорив у масову свідомість. Але це вже артефакт. Їхній «Гріх» — перший запис з архіву майбутньої пантеїстичної, темної, постфольклорної України. І якщо ми колись захочемо пояснити, якою була музика в цей темний час — просто поставимо цей альбом. І нехай говорить замість нас.

І вони таки говорять. Бо в цій музиці живе не просто стиль чи концепт — у ній живе стан. Стан країни, що стоїть на межі, але не кричить, а співає. Стан людини, яка не вірить у рятунок, але шукає спасіння. Стан покоління, яке виросло між війною і нічними електричками, між шумом панку й тишею могильного гумору. Zwyntar не дають відповідей, бо не про це. Вони ставлять питання — і роблять це на рівні, де слова вже не грають головну роль. Там, де

звучить звук дерева, яке впало в лісі й не питає, чи його хтось почув.
Їх не знімали на великі шоу. Їх не крутили на радіо. Але ті, хто хоча б раз бачив їх уживу — виходили трохи іншими. Це була не музика, це була зустріч. З чимось таким, що давно забуто в міському шумі, але живе під шкірою. У снах. У дитячих спогадах про темний сарай за хатою. У голосах, які ми чули, але не могли пригадати, звідки.

І якщо в цій країні ще є місце для чесного фольклору — без етношароварщини, без фестивальної глянцевості, без поз — то саме тут, у цій музиці. У цій напівусмішці Саші Кладбіще, що співає, ніби щойно встала з могили. У цих акордах, що тримаються на словах, як труна на цвяхах. У цій темряві, що дає тепло.

Бо Zwyntar — це не гурт із майбутнього. Вони з минулого, якого не було. І саме тому — вони про тепер. Це ніч, коли ти не чекаєш просвітлення, але ловиш кожну іскру, що лізе з-під лаштунків звуку. Це ніч, у якій Zwyntar не грають, а говорять з тобою — з усією щирістю того, хто вже нічого не втрачає. Їхня музика не пробиває — вона огортає. Не штормом, а мокрим саваном. Не вибухом, а голосом, що шепоче на вухо. Її не слухають — у неї входять. І коли останній трек добігає кінця, в кімнаті настає такий рівень тиші, що можна почути, як хрустить серце. Не тому, що стало страшно. А тому,

що нарешті стало по-чесному. І ти розумієш: ці люди — не про шоу, не про стиль, не про моду. Вони про правду. Про смерть, що завжди поруч. І про любов, яка сміється з неї. Про музичний ґротеск, у якому кожен звук — як удар лопати об землю.

У Zwyntar немає мрій — у них є наратив. Він простий: ми всі помремо, але поки живі — будемо грати. Грати на чому можемо, співати те, що муляє, ходити в чорному не для ефекту, а тому що так зручніше ночами. Їхня іронія — це не захист, це ніжність. Їхня темрява — це не депресія, а природне середовище. Це український готик, який не потребує замків — бо цвинтарі у нас під ногами, імена — на табличках у під'їздах, а привиди — у кожній старій пісні, яку ніхто не записав.
Zwyntar — це група, яку не треба розуміти. Її треба чути, коли навколо шумить ніч. І коли вона

закінчується, хочеться тільки одного — знову повернутись туди, де між акордами шепоче щось рідне. Темне. Тепле. І дуже, дуже живе.

І саме тому Zwyntar — не просто ще один гурт на маргінесі сцени. Вони — точка збирання. Вони — доказ того, що андеґраунд може бути не гучним, не агресивним, не політичним у прямому сенсі. А іншим. Інтимним. Неквапливим. Таємничим. У них немає закликів до дії — лише тиша між акордами, яка змушує слухати. Бо дія вже відбулась: ти натиснув «play», і від цього моменту не можеш відвести вуха. Тебе втягнули в казку, яку не читають дітям. У казку, де баба-яга не лякає, а співає блюз. У казку, яку можна слухати з пляшкою вина, котом на колінах і тріском дров у печі.

Zwyntar — це про мову, яку ми забули. Про слова, які ніколи не ввійдуть у словники. Про пісні, які пахнуть землею, цвіллю, вогкістю і чорною тканиною, що хтось колись зав'язував на очі. Вони не переспівують народне — вони говорять від імені тих, хто його творив. І від імені тих, хто ще буде. Бо кожен трек — це як послання з минулого, але не археологічне — радше емоційне. Ти ніби читаєш щоденник мерця, і виявляється, що він — дуже схожий на тебе.

І якщо раптом завтра зникне інтернет, зітруться всі альбоми, зачиняться сцени, перестануть працювати лампи — щось залишиться. Десь у темному сараї, на записі касети, що затерлась до хрипу. Десь у чийомусь серці, що б'ється як удар бочки. Десь у легені, повні диму й рядків. І там звучатиме цей голос. Тихий. Похмурий. Неспішний. Живий.

Бо поки існує Zwyntar — ми ще пам'ятаємо, як це: співати, навіть

коли вже нічого не світить. Співати не заради когось, а просто тому, що ніч довга. І в ній треба бути з кимось. Хай навіть — із мертвими. І ось у цьому — найточніший сенс їхньої музики. Zwyntar — це спосіб бути не на сцені, а поруч. Не зверху, а знизу. Під шкірою. У землі. В мовчанні. Це не культ, не рух, не протест і не ескапізм. Це інтонація. Втомлена, чесна, без масок. Коли вже немає що доводити. Коли пісня — не про те, що було, а про те, що ще болить. І вона не просить сліз. Вона просто лягає поверх ран, як стара тканина — не загоює, але дозволяє дихати.

Слухати їх — це як знайти щось дуже своє. Щось, що ти не вмів назвати. Що ховалось у вигляді запаху в бабусиній хаті, пейзажу вночі з електричкою, свічки в темряві, голосу, який співає у кімнаті, де нікого нема. І це «щось» раптом стає піснею. Без куплетів і приспівів, без хітів і хештегів. Просто — є. Живе. І говорить з тобою. У 2016-му році, серед вибухів, тривог, шоу і забавок, Zwyntar звучить як те, що ніхто не просив — але кожному потрібно. Не нова релігія. А спогад про ту, якої не було. І саме тому вона така справжня. Як мертвий брат, який сниться живим. Як гріх, який не шкодує. Як пісня, що триває, навіть коли вже вирубили світло.

Коли панк уже не справляється, на сцену виходить грайндкор. Не для того, щоб рятувати — а щоб добити. Його не треба розуміти, його треба витримати. Якщо після перших трьох секунд ти ще тут, значить — ще живий. Якщо викликає огиду — значить працює. У світі, де все стало «ок», грайндкор обирає «ні». Ні ритму. Ні формі. Ні цій причесаній уніфікації, де навіть протест має бути з логотипом і по інструкції. Грайндкор не працює за інструкціями. Він починався в середині 80-х, коли хардкор і метал дісталися межі, і хтось нарешті зірвав ручку гучності. Перетравивши Discharge, Slayer, Anti-Cimex, Celtic Frost, купку раннього трэшу, блеку, панку й пекельного ритму — народився звук, який не хотіли видавати, не хотіли крутити, не хотіли навіть слухати. Напівживі зали, домашні записи, демки з рівнем звуку як у порваної касети — але там було життя. Уривачки від Napalm Death і Repulsion не були просто треками, це були крики з каналізації — розпач, лють, огиду в чистому вигляді. Лірика? А як тобі теми безглуздості існування, ненависті до фальшивої моралі, відрази до споживацтва й церкви? Там, де панк ще намагається щось сказати, грайндкор уже рве мотузку й сміється. Він не переконує — він ставить під стіну.

Але це був лише початок. У 90-х грайндкор почав мутувати. Crustgrind — це коли ти розумієш, що Disrupt — не просто банда, а спосіб сказати світові «все хуйня, ми тут усе зненавидимо». Mincecore — це коли Agathocles беруть усе найгірше, найбрудніше, найсиріше й трансформують у зброю. Нехай звучить як лайно — зате щиро. Powerviolence, де трек триває 40 секунд, але за цей час ти встигаєш пережити більше, ніж за тиждень офісного життя. Коли Charles Bronson або Spazz навалюють так, що навіть думати не встигаєш. Не встигаєш — значить, добре.

А далі — goregrind.

Трупи, розчленeнка, кишки. І ти думаєш: ну, це вже гротеск. Але ж ні. Це відповідь світу, який сам перетворився на м'ясорубку. Carcass, General Surgery, Dead Infection — це не просто гурти. Це аутопсія нашого способу життя. Так, вони шокують. Але ти ж сам включив новини — там теж усе у крові. Горграйнд просто чесніший. А потім прийшли виродки. Pornogrind. Shitgrind. Коли мова не просто про смерть, а про тіло, секс, бридоту, фізіологію, зведену до несмаку. Gut, Anal Whore, Fekalizator — гурти, які знають, що якщо вже вирватися за межі — то повністю. Без повернення.

І коли здається, що далі вже нікуди, настає cybergrind. Це той момент, коли навіть живі інструменти — зайві. Залишається лиш електронна м'ясорубка. Програмовані бластбіти, де все, що може звучати огидно — звучить огидно навмисно. Libido Airbag, S.M.E.S., Count Choppula — це більше, ніж музика. Це кібератака на твій мозок, на твоє почуття естетики, на твій комфорт.

І на фоні цього всього — blurrcore. Навіть не музика. Шумовий пекельний шторм, де Arsedestroyer не грає — а існує. Там, де немає рифів, де немає темпу, де немає навіть відчуття часу. Тільки ти, хаос і трохи гніву. І це вже не стиль — це розчинення у реальності. І все це — грайндкор. У всій своїй хворобливій, живій, кривій, іржавій красі.

Так, були й ті, хто перевів грайнд у нацистську, гомофобську гидоту. Такі як Meat Shits, Vaginal Jesus — гній сцени, що прикривається провокацією, щоб сіяти ненависть. Але це не грайндкор. Це просто пліснява. Грайндкор, у своїй суті, завжди був і є протестом — проти фальші, проти системи, проти тебе самого, коли ти починаєш звикати.

І сьогодні, коли більшість уже не кричить, бо голосу нема, грайндкор все ще звучить. Не в клубах. Не на радіо. А там, де хтось сидить у навушниках і стискає зуби. Бо йому набридло мовчати. І тому що, коли вже й помирати — то під деструктивну стіну бластбітів, а не під лайтовий саундтрек маркетингової реальності.

Соціально-мистецький феномен фестивалю DIYstvo

Фестиваль DIYstvo – щорічна подія у Києві, присвячена практикам міської самоорганізації та незалежної творчості. Від свого заснування у 2009 році фестиваль став майданчиком для найцікавіших низових мистецьких та активістських ініціатив, залучаючи спільноти, що прагнуть власноруч змінювати міський простір. Абревіатура DIY (Do It Yourself, «зроби це сам») відображає ідеологію руху, яка заохочує особисту та колективну творчість поза межами комерційних відносин. Це не лише культурний захід, а й соціальний експеримент: фестиваль покликаний об'єднувати громадянських активістів, митців, локальних мешканців та всі зацікавлені спільноти для спільної дії. Він проходить у форматі відкритої платформи, де учасники можуть брати безпосередню участь у творчих процесах – від майстрування і мистецтва до обговорення суспільних питань. У цій статті розглядається фестиваль DIYstvo 2016 року, його соціально-мистецький характер, склад учасників, програма та значення для розвитку DIY-руху, громадянської активності й локальних ідентичностей.

Фестиваль DIYstvo виник на хвилі посилення DIY-руху в Україні, що черпає натхнення з панк-культури та принципів незалежної самоорганізації. Концепція фестивалю ґрунтується на ідеї «зроби це сам», тобто створенні культурних продуктів та рішень власними силами, без опори на великі

бюджети чи інституції. За задумом організаторів, DIYstvo слугує простором, де люди можуть обмінюватися навичками, взаємодопомогою та будувати нові соціальні зв'язки поза логікою товарно-грошового обміну. Як зазначено в анонсі 2016 року, "Do-it-yourself" – це заклик вийти за рамки ринкових відносин і вибудовувати соціальні зв'язки, що стають запорукою взаємообміну та підтримки. Таким чином, фестиваль прагне стати місцем формування спільнот, чия самоорганізація допомагає вирішувати локальні проблеми міста.

DIYstvo позиціонує себе як соціально-мистецький захід: з одного боку, це культурний фестиваль з виставками, музикою та перформансами; з іншого – платформа громадської активності, де порушуються важливі урбаністичні, екологічні та правозахисні питання. Його концепція тісно пов'язана з поняттям «права на місто» та участі мешканців у розвитку свого оточення. Формат фестивалю інтегрує освітні лекції і воркшопи на соціально важливі теми в арт-програму, тим самим розмиваючи межу між мистецтвом і активізмом. Подія є інклюзивною: участь у всіх заходах безкоштовна і відкрита для всіх охочих, що підкреслює її антикомерційний, громадський характер. Відсутність плати за вхід і демократичність формату відображають принципи DIY-етики та прагнення залучити якомога ширше коло учасників на засадах рівності та співтворчості.

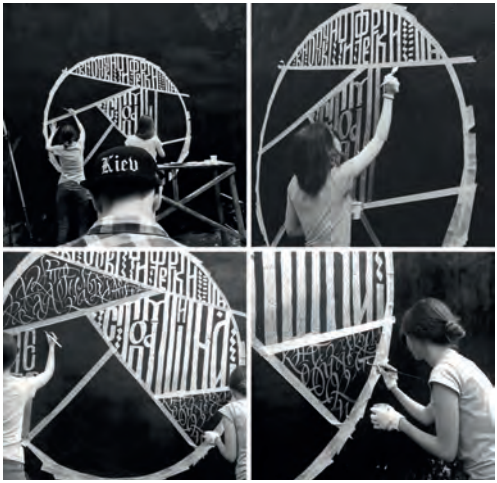
За роки існування DIYstvo сформувало навколо себе коло однодумців – мережу незалежних ініціатив, творчих колективів і громадських організацій. Учасниками фестивалю виступають як організатори та куратори, так і всі відвідувачі, що долучаються до дійства у ролі співтворців. Ключову роль у проведенні фестивалю 2016 року відіграли Центр візуальної культури (ЦВК) та журнал «Політична критика», які виступили співорганізаторами заходу. До оргкоманди також увійшли локальні спільноти: зокрема, ініціатива Garage Family (об'єднання мешканців і митців навколо гаражного кооперативу) та архітектурно-художній колектив «Пилорама». Співпраця інституцій критичного мистецтва (ЦВК) з grass-roots-спільнотами і незалежними активістами забезпечила поєднання професійної кураторської підготовки та автентичної DIY-естетики "знизу".

Серед учасників програми

були представники найрізноманітніших сфер: урбаністи і архітектори, художники та дизайнери, музиканти андерграундної сцени, майстри ручної роботи, екологічні активісти, правозахисники, а також жителі району, небайдужі до розвитку свого простору. В анонсі відзначається, що фестиваль залучає «найбільш цікаві низові та активістські ініціативи у сфері міського розвитку, самоорганізації громад, ручної роботи, друку та музики». Це відображається у самому підборі учасників: наприклад, до програмних активностей 2016 р. долучилися колектив «Пилорама» (спеціалізується на партисипативній архітектурі), друкарські майстерні зі своїми зінами та плакатами, місцеві виробники hand-made продукції, панк-гурти та електронні музиканти тощо. Такий склад учасників підкреслює міждисциплінарний характер фестивалю, де перетинаються культура DIY (роби-сам) і DIWO (роби разом з іншими), формуючи тимчасову спільноту практиків.

Організатори приділяють особливу увагу локальним ідентичностям – підтримці місцевих талантів і ініціатив. На фестивалі презентуються локальні DIY-бренди – невеликі київські марки одягу, аксесуарів чи друкованої продукції, які працюють у незалежному сегменті. Таким чином DIYstvo функціонує як ярмарок ідей та речей місцевого виробництва, сприяючи самобутності району та міста. Неформальне спілкування між учасниками різних субкультур (музичної, художньої, екологічної та ін.) під час фестивалю створює умови для зародження нових колаборацій і посилює відчуття спільноти. Усе це робить DIYstvo важливим осередком незалежної культури, де формується новий тип громадянської взаємодії через творчість.

Однією з особливостей DIYstvo є вибір нетипової локації для проведення заходу. Замість традиційних концертних зал чи галерей, фестиваль відбувається просто неба – на території старого гаражного кооперативу та прилеглого лісового схилу в Києві (вул. Петрівська, 30/34. Ця локація, знана серед місцевих мешканців, набула статусу своєрідного «легендарного місця» київського андерграунду. Гаражний простір, оздоблений стріт-артом, і зелена зона поруч створюють унікальну атмосферу для фестивалю, поєднуючи урбаністичний пейзаж із природним оточенням. Організатори



наголошують, що обраний простір – це «хащі» міста, де можна втілювати експерименти з тактичного урбанізму та ревіталізації занедбаних зон.

Використання індустріально-природної локації має і практичне, і символічне значення. Практично – це дозволяє провести багато різнопланових активностей: встановити сцену просто неба, організувати майданчики для майстер-класів, облаштувати зону ярмарку просто на капотах гаражів або серед дерев. Символічно ж – фестиваль «освоює» депресивний міський простір, демонструючи приклад його перетворення силами громади. Так, за кілька тижнів до головного дня фестивалю 2016 року колектив «Пилорама» організував партисипативний воркшоп UFO DIY Project, під час якого ентузіасти спільно розчищали ділянку лісу та будували дерев'яні платформи і перехід між вулицею Глибочицькою і Львівською площею. Метою цього проекту було покращити пішохідне сполучення району та створити сцену для освітніх і відпочинкових заходів прямо у лісі. Паралельно відбувався екологічний воркшоп з сортування і утилізації міського сміття, що привертав увагу до проблем забруднення цієї території. Таким чином, сам простір фестивалю став об'єктом громадської дії – учасники не лише користувалися локацією, а й своїми руками її змінювали на краще.

Локація на Петрівській вулиці є частиною історичної місцевості, і залучення місцевих жителів до фестивалю сприяє посиленню локальної ідентичності району. Гаражний кооператив і навколишні хащі з тимчасового «нічийного» простору перетворюються на культурний хаб хоча б на час проведення DIYstvo. Це приклад того, як громадська ініціатива може оживити занедбані куточки міста, підкреслюючи їхню унікальність. Учасники фестивалю привносять до цього простору свої культурні коди – мурали, інсталяції, скейтерські рампи чи навіть просто облаштовані місця для сидіння – і ці елементи можуть лишатися після фестивалю, поступово змінюючи обличчя району. Таким чином, DIYstvo виконує функцію своєрідної урбаністичної лабораторії, де відпрацьовуються практики

партиципації мешканців у розвитку міського середовища.

Програма DIYstvo 2016 року була насиченою і різноплановою, відображаючи принцип «для кожного – щось своє». Усі заходи можна умовно поділити на кілька тематичних блоків, позначених приставкою DIY- у назвах: DIY-territory, DIY-planning, DIY-community, DIY-print, DIY-music тощо. Кожен з них репрезентував певний аспект культури «зроби сам» – від фізичного облаштування простору до творчої самореалізації і знаннєвого обміну. Нижче розглянемо основні елементи програми та їх соціально-мистецьке наповнення.

•Майстерня DIY-territory. Як вже згадувалось, у рамках блоку DIY-territory здійснювався двотижневий воркшоп з трансформації локації фестивалю. Учасники цього процесу спільно прибирали сміття в лісі, будували дерев'яні конструкції, облаштовували місця для відпочинку. Ця активність поєднала екологічну акцію з архітектурним експериментом. Кульмінацією став завершальний етап – «фінальне прибирання лісу» опівдні 28 травня, безпосередньо перед відкриттям фестивалю. Таким чином, від самого початку програми наголошувалося: простір довкола нас є частиною фестивалю і відповідальності всіх учасників.

•Освітній блок DIY-planning. За два дні до основного дійства, 26 травня, відбулася тематична лекція архітекторки Дани Косміної – "Екстрена архітектура як відповідь деструктивному середовищу". Ця подія була організована Центром візуальної культури у рамках фестивалю, щоб надати теоретичний контекст практичним діям. Косміна, співзасновниця колективу «Пилорама», поділилася досвідом створення тимчасових споруд і тактичного урбанізму, що дозволяє швидко реагувати на виклики міського середовища. Слухачі дізналися, що таке «депресивне середовище» і як архітектура малих втручань може його оживити, хто такі «пасивні воїни» міста, які методи "польових досліджень" використовують урбаністи-активісти тощо. Лекція органічно поєдналася з практичним воркшопом на гаражах, де деякі ідеї одразу втілювалися разом із місцевою спільнотою. Освітній компонент фестивалю таким чином збагатив мистецьку програму актуальним теоретичним підґрунтям, залучивши до дискусії і професіоналів, і аматорів.

•Ком'юніті-блок DIY-community. Діяли різні локації, об'єднані поняттям DIY-community, тобто спільнотного простору. На території гаражів розгорнувся Маркет «Рожевого кита» – ярмарок локальних брендів та товарів ручної роботи, де місцеві майстри продавали або обмінювали власноруч зроблені речі (одяг, прикраси, видання, їжа). Цей блок програми підтримував локальних виробників і водночас створював невимушену атмосферу свята в дусі street-market. Неподалік працювали «живі майстерні» – в самих гаражних боксах проводилися майстер-класи, де всі бажаючі могли повчитися чомусь новому або спостерігати за роботою ремісників. Важливим елементом громадянської освіти став юридичний воркшоп, на якому правозахисники консультували відвідувачів з питань дотримання базових громадянських прав та комунікації з правоохоронними органами. Такий формат правового інформування особливо актуальний для активістів і митців, які часто взаємодіють із владою або поліцією у своїй діяльності. Не забули організатори й про наймолодших: на дитячому майданчику проводились художні заняття з малювання, тож фестиваль набув вигляду сімейного свята творчості. Блок DIY-community показав приклад інклюзивної спільноти, де поряд співіснують різні активності – від серйозних дискусій про права громадян до розваг для дітей – об'єднані ідеєю взаємопідтримки та самовираження.

•Творчий блок DIY-print. Паралельно з ярмарком і майстернями працювала секція, присвячена друкованому мистецтву і самвидаву. У рамках DIY-print відбувалися експериментальні та художні друкарські сесії: майстри шелкографії та ліногравюри показували процес друку, проводили міні-воркшопи, де публіка могла власноруч спробувати надрукувати постер або листівку. Також було організовано невеличку виставку свіжих робіт друкарських майстерень, представлених на фестивалі. Ця частина програми

привабила шанувальників зін-культури, графічного дизайну та всіх, хто цікавиться DIY-видавництвом. Фактично, DIY-print слугував простором для обміну знаннями між різними поколіннями незалежних видавців і художників: хтось приносив свої зини і наклейки, а хтось вчився, як це робити. Неформальна атмосфера сприяла діалогу про роль друкованого слова і зображення у сучасних протестних рухах і культурі в цілому (згадаймо, що традиція фанзінів тісно пов'язана з панк-рухом та альтернативною журналістикою). Таким чином, DIYstvo підтримало і цей важливий сегмент DIY-мистецтва – малий друк і самвидав.

•Музичний блок DIY-music. Кульмінацією фестивального дня традиційно стає концертна програма. У 2016 році вона розпочалася близько 16:00 і тривала до ночі, поділившись на дві сцени: панк-сцену та beat-сцену. На панк-сцені виступили гурти з різних міст України та сусідньої Білорусі, демонструючи інтернаціональний зв'язок DIY-сцени. Зокрема, серед хедлайнерів були київські панк-рокери «Предсмертная Кадриль», гурт Sorta з білоруського Гомеля, хардкор-панк колектив Force Events! з Могильова, столичні банди Murder, Діти Великого Міста, Thaino!, інді-рок проєкт The Forest Trip, а також гості з Івано-Франківська – гурт Fifty/Fifty. Такий склад поєднав ветеранів локальної сцени і молоді гурти, різні жанри – від мелодійного панку до гучного хардкору, від гаражного року до експериментального інді. Одночасно на beat-сцені діяв електронно-музичний осередок фестивалю: діджеї і продюсери альтернативної електроніки (серед них – Sergey Poh & DJ Die, проєкт Tenio & Friends та інші) створювали атмосферу своєю музичною програмою. Цей поділ на дві сцени дозволив задовольнити різні смаки публіки, але водночас обидві сцени мали спільний дух DIY – ніякого шоу-бізнесу, тільки жива енергія незалежної музики. Важливо, що музичний блок не був відокремленим від решти фестивалю: музиканти грали у тому ж просторі гаражного двору, де вдень проходили воркшопи, тож аудиторія плавно перемикалася з денних активностей на вечірній концерт, не полишаючи створену власноруч спільну

територію. Завершилося дійство пізно ввечері дружньою атмосферою – учасники не поспішали розходитися, обговорюючи враження і будуючи плани на майбутні зустрічі.

DIYstvo наочно втілив головну ідею: синтез творчості й активізму. Кожен з тематичних блоків ніс як мистецьку, так і соціальну складову. Фестиваль виконував одразу кілька функцій – освітню (лекції, воркшопи), культурно-розважальну (концерти, виставки), соціальну (волонтерські акції, правова просвіта) та комунікаційну (нетворкінг серед спільнот). Така багаторівнева програма зробила DIYstvo подією, яка поєднує аудиторії різного походження і віку навколо спільних цінностей самоорганізації та творчої свободи.

Фестиваль DIYstvo постає як явище, що виходить за межі звичайного музичного чи мистецького заходу. Це радше платформа громадської самоорганізації, де мистецтво слугує інструментом соціальних змін. DIYstvo успішно втілює принципи DIY-руху: незалежність від комерційних структур, колективна творчість, доступність і горизонтальність у прийнятті рішень. За підтримки активістських спільнот та культурних інституцій фестиваль виробив власну ідентичність, тісно переплетену з локальним київським контекстом і проблематикою міста.

Одним із ключових досягнень DIYstvo є зміцнення локальних ідентичностей та розвиток культурного ландшафту міста "знизу". Проводячи події у нетипових міських просторах, фестиваль привертає увагу до цих місць і наповнює їх новим змістом. Гаражний кооператив на Петрівській став відомим не лише як технічна зона, а як простір творчості й взаємодії громади. Місцеві мешканці, залучені до фестивальних активностей, починають інакше сприймати свій район – як осередок позитивних змін та культурних ініціатив. Через такі події формується громадський дух і гордість за свою малу батьківщину, що є важливим чинником сталого розвитку міської спільноти.

Фестиваль також зробив внесок у розширення горизонту громадянського активізму в Україні. Він показав, що активізм може мати креативні форми: захист прав чи екологічна свідомість можуть популяризуватися через концерти, арт-об'єкти, дружні майстер-класи, не втрачаючи своєї серйозності.

DIYstvo став прикладом інтеграції культурного і соціального: тут панк-концерт сусідить з лекцією урбаніста, а ярмарок хендмейду – з екологічною акцією. Такий підхід розширює аудиторію громадського руху, залучаючи тих, хто, можливо, не прийшов би на суто політичний мітинг, але із задоволенням відвідає фестиваль і винесе з нього нові знання та мотивацію.

Науково-академічний погляд на DIYstvo демонструє, що подібні DIY-фестивалі можуть розглядатися як інноваційні соціокультурні практики. Вони виконують роль своєрідних інкубаторів спільнот: люди об'єднуються на час події, але встановлені зв'язки і проекти часто тривають і після її завершення, даючи старт новим ініціативам. У випадку DIYstvo, можна говорити про формування мережі активістів та митців, які продовжують співпрацю поза фестивалем, реалізуючи інші проекти міського розвитку чи культурні акції.

Підсумовуючи, DIYstvo – це успішний приклад соціально-мистецького фестивалю, що втілив ідеали DIY у міському контексті. Він продемонстрував, як за допомогою самоорганізації та творчості громада здатна трансформувати простір навколо себе і саму себе. Досвід цього фестивалю є цінним для подальшого розвитку незалежних культурних рухів в Україні та показує потенціал громадянської активності, помноженої на мистецьку уяву. Фестиваль DIYstvo тим самим підтвердив свою назву, ставши справжнім дійством у подвійному сенсі – і яскравим перформансом, і закликом діяти.

SLAYER